Revue germanique internationale

19 | 2003 :
Le laocoon : histoire et réception

Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg

Michel Espagne

p. 221-236

Résumés

Français Deutsch English
En mai 1889, le jeune Aby Warburg a prononcé, dans le cadre du séminaire de Carl Justi à l'Université de Bonn, un exposé sur le thème « Entwurf zu einer Kritik des *Laokoon* an der Kunst des Quattrocento in Florenz » *(Projet d'une critique du* Laocoon *à partir de l'art du Quattrocento à Florence)*. À la suite de cet exposé programmatique, Justi refusera de diriger la thèse de son étudiant. Une cinquantaine de pages de notes manuscrites conservées à la bibliothèque de l'Institut Warburg de Londres permettent de suivre dans le détail la lecture du texte de Lessing engagée par l'historien de l'art, ses efforts en vue de l'utiliser comme une grille d'analyse pour interpréter la Porte du paradis de Ghiberti au baptistère de Florence. Elles permettent surtout de voir comment un certain nombre de thèmes caractéristiques de l'œuvre ultérieure de Warburg s'enracinent dans sa critique du *Laocoon*.

Im Mai 1889 hielt der junge Aby Warburg im Seminar von Carl Justi an der Universität Bonn ein Referat unter folgendem Titel : « Entwurf zu einer Kritik des *Laokoon* an der Kunst des Quattrocento in Florenz. » Nach dieser programmatischen Seminararbeit weigerte sich Justi, die Dissertation von Aby Warburg zu betreuen. Etwa fünfzig Seiten Entwurfshandschriften, die im Londoner Warburg-Institut aufbewahrt werden, vermitteln einen präzisen Einblick in Warburgs Les-sing-Interpretation und zeigen seine Bemühungen Lessings *Laokoon* als hermeneutischen Leitfaden für die kunsthistorische Erforschung von Ghibertis zweiter Tür am Baptisterium in Florenz zu benutzen. An diesem Entwurf läßt sich die lessingsche Herkunft einzelner Motive erkennen, die in Warburgs späterem Werk von besonderer Relevanz sind.

In May 1889, a young Aby Warburg read a paper entitled « Entwurf zu einer Kritik des *Laokoon* an der Kunst des Quattrocento in Florenz » (« Projet d'une critique du *Laocoon* à partir de l'art du Quattrocento à Florence ») in Carl Justi's seminar at the University of Bonn. Because of the project outlined in this paper, Justi refused to direct his student's thesis. Fifty pages of handwritten notes preserved in the library of London's Warburg Institute allow us to closely evaluate Warburg's reading of Lessing's text, as well as this art historian's efforts to prepare it for use as an analytical framework for an interpretation of Ghiberti's Doors of Paradise at the Florence Baptistry : More importantly, the notes show how a certain number of themes which are present in Warburg's later works took shape in his analysis of the *Laocoon*.

Texte intégral

1 La renommée de la plastique connue sous le nom de *Laocoon* est étroitement liée, au moins pour l'espace germanophone, à l'interprétation qu'en a proposée Lessing, elle-même associée aux commentaires de Christian Gottlob Heyne ou surtout de Winckelmann[1]. Cette renommée présente donc la particularité d'associer histoire de l'art et histoire de l'interprétation, esthétique et herméneutique. Elle suppose un commun dénominateur de l'art plastique et de la littérature, peut-être lié à la notion de signe, et un partage ultérieur mais aussi une circulation entre les deux formes d'art. Loin d'être un simple débat sur la priorité de la peinture ou de la statuaire et sur la datation d'une œuvre, la question du *Laocoon* a donc connu de nombreuses résurgences depuis le XVIIIe siècle, et l'une d'entre elles, peu étudiée, concerne tout particulièrement Aby Warburg. Celui-ci a en effet pris des notes sur le *Laocoon* de Lessing en relation avec son objet de prédilection, l'art du Quattrocento, et ces notes inédites, conservées à la bibliothèque de l'Institut Warburg à Londres[2], invitent tout naturellement à reconstruire des éléments de continuité dans une constellation intellectuelle que l'on tend plutôt à présenter comme une césure.

Bonn en 1889

2 Le 24 mai 1889, dans le séminaire de Carl Justi à l'Université de Bonn, le jeune Aby Warburg[3] prononce un exposé sur le thème *Entwurf zu einer Kritik des Laokoon an der Kunst des Quattrocento in Florenz (Projet de critique du* Laocoon *à partir de l'art florentin du Quattrocento)*. Lors de ce séjour à Bonn, il soumet aussi à Carl Justi un projet de thèse dont le texte est reproduit par Emst Gombrich dans sa biographie d'Aby Warburg. Il s'agit d'étudier la plastique à Florence au milieu du XVe siècle, en s'attachant plus particulièrement au mouvement des vêtements, en explorant des tendances baroques de l'art florentin, en recherchant les influences de l'Antiquité et du contexte culturel[4]. La continuité entre le projet de thèse et l'exposé dont l'objet principal, à côté du *Laocoon* de Lessing, est la plastique de Ghiberti, saute aux yeux. De même qu'on peut associer les deux thématiques au long séjour que Warburg vient d'effectuer à Florence dans le cadre de l'Institut d'histoire de l'art que dirige August Schmarsow[5]. Mais Justi refusa le projet de thèse. Sans aller toutefois jusqu'à une rupture avec son élève, car on retrouve Warburg à Bonn en 1905 et il y rencontre une fois encore son vieux maître Justi, alors âgé de 73 ans. Pour l'heure en tout cas les deux hommes ne parviennent pas à s'entendre et Aby Warburg inscrit sa thèse auprès de Hubert Janitschek, alors à l'Université de Strasbourg.

3 Le passage de Warburg à Bonn en 1889 était un retour, car il y avait déjà fait un long séjour. Il avait déjà suivi en 1887 un séminaire de Cari Justi sur la place de Michel-Ange chez Vasari et un autre sur l'esthétique des arts visuels. À cette époque, Justi était secondé par un jeune assistant, Henry Thode[6], dont l'ouvrage sur François d'Assise et les débuts de la Renaissance en Italie[7] tentait d'expliquer par une impulsion franciscaine, sorte d'hérésie presque panthéiste acceptée par l'Église de Rome, le passage d'une contemplation de Dieu à la contemplation des créatures dans l'art italien et pour commencer dans les fresques de Giotto à Assise. Le philologue Hermann Usener fondait, de son côté, sur l'histoire des mots et des concepts une histoire culturelle comparée. L'historien Karl Lamprecht, après son étude sur l'économie du Moyen Age[8], s'engageait dans des recherches sur l'ornementation. Pourtant, c'est en archéologie que Warburg fit un premier exposé sur le thème du combat des centaures et des Lapithes auquel les tableaux de Böcklin avaient rendu une nouvelle actualité[9]. Peut-être est-ce Lamprecht qui donna à Aby Warburg l'idée de faire sa thèse avec Janitschek, lequel avait aussi suivi ses cours. Toujours est-il que le milieu dans lequel Warburg engagea des études d'histoire de l'art se caractérisait par une complémentarité entre les investigations de type philologique, l'histoire culturelle encore naissante et l'histoire de l'art. Le séjour à Florence qui interrompt les études à Bonn fut notamment pour Warburg l'occasion de lire un texte important du premier titulaire d'une chaire

d'histoire de l'art à l'Université de Bonn, Anton Springer, qui, dans son ouvrage Bilder aus der neueren Kunstgeschichte (Images empruntées à la nouvelle histoire de l'art, 21886), s'était tout particulièrement intéressé à la question de la survie de l'Antiquité au Moyen Âge. À voir le milieu dans lequel Warburg fit ses études, on a le sentiment que les éléments qui composeront sa méthode sont déjà présents de manière dispersée, qu'une continuité se dessine entre l'histoire d'une discipline telle qu'elle était pratiquée dans les années 1880 avant d'être oubliée et la méthode qui, après la coupure épistémologique qu'est censé incarner Warburg, va se développer. Toujours est-il que la personne la plus importante dans ce contexte était Carl Justi. Né en 1832, celui-ci avait été d'abord formé à Marburg sous les auspices du néokantien Eduard Zeller et sa thèse de 1859 dédiée à ce dernier portait sur Die ästhetischen Elemente der platonischen Philosophie (Les éléments esthétiques de la philosophie platonicienne). À partir de 1872, Justi enseigne à Bonn à un cercle extrêmement restreint d'élèves que ne parviennent pas à décourager les nombreux voyages du professeur à l'étranger pour préparer ses ouvrages. Justi avait d'abord écrit un livre en trois volumes sur Winckelmann, considéré comme l'un des travaux fondateurs de la discipline académique. Il esquisse aussi le prototype de travaux monographiques centrés autour d'une individualité. C'est dans le même esprit que seront au demeurant rédigés ses deux autres grands ouvrages, l'un sur Velázquez (1888) et le dernier sur Michel-Ange (1900-1909). Pourtant, même si de fortes individualités occupent le centre des travaux de Justi, il s'intéresse avant tout, en contemporain d'un néokantisme encore en gestation, aux formes symboliques collectives qui permettent de percevoir l'art au-delà de l'acte individuel de création. De même que le premier volume du Winckelmann (1868) était une histoire de la culture esthétique du XVIIIe siècle en Allemagne, de même le second volume reposait-il sur des études d'archives romaines et aboutissait-il à un tableau de Rome dans les années 1760. Le livre sur Velázquez résultait d'une dizaine de voyages d'étude en Espagne au cours desquels Justi avait rassemblé de nombreux documents sur la culture espagnole du Siècle d'or, et surtout tenté de comprendre la relation entre les formes esthétiques dominantes et la culture philosophico-littéraire de l'époque. Lui aussi était donc, d'une certaine manière, impliqué dans une problématique d'exploration des relations et incompatibilités entre l'expression plastique et écrite, problématique centrale dans le Laocoon. Aux dires de Gombrich, Warburg avait lu le texte de Lessing avec un de ses premiers professeurs et ne devait pas cesser de s'y intéresser. Il pouvait y trouver à la fois une invitation à la réflexion sur la hiérarchie des signes et sur le problème de l'expression adéquate de la souffrance, sur le pathos qui, on le sait, l'accompagne sa vie durant.

Lecture du Laocoon

4 Le commentaire de Lessing n'est pas un texte suivi, mais, sur une cinquantaine de pages, un ensemble de notes qui ne sont que partiellement structurées en phrases abouties et se résument souvent à quelques mots jetés sur une feuille. On peut sommairement les ranger en trois groupes. Le premier concerne le texte de Lessing, le second aborde les relations de la plastique et de la peinture dans le cadre du Quattrocento à Florence. Dans le troisième, il est avant tout question de Lorenzo Ghiberti et de la porte du paradis au Baptistère de Florence. Partout, l'interaction des formes artistiques dans l'esprit du *Laocoon* de Lessing oriente toutefois la réflexion. C'est donc vraiment de la critique d'une œuvre écrite à partir d'œuvres graphiques qu'il s'agit. La partie proprement consacrée à Lessing se limite à un commentaire des chapitres 1 à 15 de l'ouvrage, abandonnant le reste, c'est-à-dire, notamment, la polémique entre Lessing et Winckelmann sur la datation du *Laocoon* et le rapprochement sur des bases stylistiques avec la sculpture de l'époque de Lysippe. La polémique historique autour du *Laocoon* dans les années 1760, qui conduit par exemple Heyne a reprendre des arguments de Lessing contre la datation de Winckelmann, n'occupe aucune place dans l'argumentation d'Aby Warburg. Même s'il reste difficile de savoir pourquoi Justi a rejeté l'exposé et le sujet de thèse, on peut

penser qu'il lui a reproché une certaine indifférence vis-à-vis de Winckelmann. Visiblement, l'auteur de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité* inspirait le jeune historien de l'art beaucoup moins que Lessing. Sans doute Warburg était-il aussi sceptique vis-à-vis d'un certain positivisme de Justi et aspirait-il davantage à une histoire des passions reconnaissable à travers les œuvres d'art.

5 Les notes d'Aby Warburg constituent d'abord un véritable commentaire du *Laocoon* de Lessing. Deux éléments peuvent tout particulièrement intéresser l'historien de l'art dans ce texte. D'une part, il y est question de la traductibilité d'un art dans un autre, en l'occurrence de la poésie dans la sculpture ou la peinture et des problèmes liés à la transposition. D'autre part, les difficultés de transposition sont associées à un thème qui retient particulièrement l'attention de Warburg : l'expression de la succession, du mouvement et de la durée dans les arts. Ne pouvant, comme la poésie, décrire les transformations successives, la peinture et la sculpture doivent rechercher le caractéristique dans l'instant : « La peinture veut présenter l'image instantanée, la personnalité totale avec ses désirs et ses aptitudes individuelles et ce qui apparaît immobile dans l'instant ainsi que la situation réciproque des parties du corps est aussi caractéristique que la partie du corps présentée en mouvement dans l'instant. »[10] Le questionnement dans lequel s'engage Warburg à propos du texte de Lessing consiste, d'une part, à savoir en quoi la poésie est en avance ou en retard par rapport à la peinture ou aux arts plastiques et, par extension, à reconnaître en quoi peinture et sculpture diffèrent. Warburg propose au demeurant d'emblée une piste : la sculpture doit se passer de la couleur et donc du clair obscur *(Helldunkel)* et du Sfumato[11], la peinture ayant seule la possibilité de mettre en évidence l'essentiel des phénomènes dans l'instant[12].

6 Warburg procède dans son commentaire de la manière suivante. Il résume chacun des chapitres retenus du texte de Lessing en en retenant une formule frappante. Le premier chapitre se résume par exemple pour lui à la formule suivante : « Les anciens auraient considéré le fait de crier comme en soi compatible avec une grande âme. »[13] Un certain nombre de ces résumés donnent lieu, dans un second temps, à des commentaires répondant plus étroitement encore aux préoccupations du commentateur. Le second chapitre aboutit pour Warburg à une observation : « Chez les anciens la beauté est la loi suprême », complétée par une observation : « C'est pourquoi le *Laocoon* soupire mais ne crie pas. »[14] Lorsqu'il s'agit de commenter le chapitre, ou plutôt le résumé qu'il en a tiré, Warburg renvoie d'une part aux Ménades et aux Satyres[15], dont les formes prouvent le souci premier qu'avaient les anciens de la beauté. Un second commentaire est plus large : Warburg souligne que les affects les plus intenses ne contreviennent aux règles de la peinture que lorsqu'ils s'expriment dans une partie du corps, notamment lorsque l'expression relève d'un autre sens que la vision[16].

7 Le troisième chapitre signifie aux yeux de Warburg que si la peinture, au sens le plus large, ne peut représenter qu'un unique instant, celui-ci doit être choisi en raison d'une fécondité *(fruchtbar)* particulière. En commentaire, il propose l'observation suivante : « Le paroxysme est inintéressant parce qu'il ne permet de penser à rien d'intéressant (c'est faux, parce que le seul élément caractéristique appartiendrait à un autre domaine des sens). »[17] Un autre commentaire consiste à renvoyer à des personnages intéressants en train de pousser un cri, comme il en voit dans certains tableaux de Giotto, ou à des meurtriers intéressants comme la Judith de Donatello. Le tombeau de Tornabuoni de Verrochio[18] rejoint ici les enfants qui chantent par Gozzoli[19] ou le tableau de la médisance par Botticelli. Une suite de noms signalant des peintures d'enfants qui chantent ou des meurtres étaient ce renvoi. Le texte de Lessing n'est pas pour Warburg au-dessus de toute critique, mais les principes qu'il énonce peuvent être utilisés comme un vecteur de réflexion. Sans doute des éléments du *Laocoon* de Lessing, sans donner lieu à aucun commentaire, continuent-ils à exercer une attirance sur Warburg. Ainsi, dans le chapitre 2, il est dit que les serpents sont toujours un signe du divin, et l'on songe nécessairement alors à ces rituels des Indiens du Nouveau Mexique qui font intervenir des serpents et avaient frappé Warburg.

8 Le chapitre 4 ne donne lieu d'abord qu'à un résumé approbatif. Quand on songe au Laocoon de Virgile, point n'est besoin de songer à la laideur d'une bouche ouverte, et de citer Lessing : « Le Laocoon de Virgile crie, mais ce Laocoon en train de crier est celui

que nous avons déjà appris à connaître comme le plus prudent des patriotes et le plus aimant des pères. »[20] Pourtant, le résumé ne s'achève pas sans l'expression d'un certain scepticisme : « Bien des choses paraîtraient en théorie irréfutables si le génie n'avait pas réussi à prouver le contraire en agissant. »[21]

9 De façon générale, Warburg se montre préoccupé par la difficulté à exprimer la passion en peinture et sculpture ou plutôt à associer l'individuation et la peinture de la passion. Ainsi, il retient dans le chapitre 8 du *Laocoon* l'idée selon laquelle on ne saurait associer individualité et passion en peinture. En effet, un poète peut bien évoquer Vénus en colère, mais pas un sculpteur, car cette représentation serait en contradiction avec l'image de Vénus qui n'est qu'amour : « Lessing suppose donc que les affects dans les arts plastiques anéantissent complètement la personne dans la mesure où il ne reste rien de personnel. »[22]

10 L'attention d'Aby Warburg se focalise tout particulièrement sur les chapitres 9 à 15. Le chapitre 10, « Les attributs symboliques seulement pour le peintre et non pour le poète »[23], lui inspire une série de commentaires montrant tout particulièrement le passage du texte de Lessing à des problématiques qui lui sont propres. Le premier commentaire essaie de cerner la notion de signe dans l'esthétique picturale : « L'incapacité à généraliser une qualité spécifique produit la nécessité d'ajouter des objets comme les signes d'une activité particulière. » Un second commentaire, plus lapidaire encore, touche à l'art grec : pour les Grecs les attributs n'avaient qu'une fonction résiduelle. Un troisième commentaire fait passer Aby Warburg de la Grèce à la Renaissance : « Au début de la Renaissance florentine on les ajoute consciemment comme complément d'une observation spéciale (image singulière totalisée). »[24] On en est arrivé à un aspect favori des réflexions de Warburg, la relation entre l'individuation et le général et surtout la fonction des éléments décoratifs. Comme pour accentuer cette orientation de pensée, deux termes isolés viennent ponctuer la réflexion : « des vêtements flottants », « des outils non utilisés ». La question du rôle des vêtements flottants, si sensible dans la définition d'une méthode à ses débuts, entre visiblement dans le champ de conscience de Warburg à partir d'une méditation sur le *Laocoon* de Lessing. De façon générale, on ne peut qu'être frappé par le côté parfaitement arbitraire des choix de Warburg dans son résumé. Ainsi, tout le chapitre 11 aboutit pour lui à la simple remarque : « Le peintre n'a pas besoin de donner quelque chose de nouveau (comte Caylus) ; ce qui importe c'est le comment. »[25] En d'autres termes, la différence entre la poésie et la peinture tiendrait à la place que prennent dans ce dernier art les éléments purement formels, stylistiques, expressifs. La peinture est l'art du visible, et Warburg, en résumant le chapitre 12, insiste sur le fait qu'elle ne saurait représenter l'invisible ni même une grandeur surhumaine. Mais ici le commentaire lui sert à réduire la portée du propos prêté à Lessing : il y a à Padoue des figures de Mantegna, des saints géants, qui corrigent cette perception des choses.

11 La question du mouvement reste un fil directeur dans la lecture de Lessing par Warburg. Ainsi, la lecture du chapitre 15 s'arrête sur le portrait que fait Homère de Pandaros dans le chant 5 de l'*Iliade*. Il s'agit de présenter des actions qui se succèdent et le tableau ne saurait reproduire cette succession. Le commentaire du résumé insiste : « Le poète peut décrire l'un après l'autre des moments dans lesquels s'accomplit une action si importante que l'individu est contraint de se modifier complètement dans l'instant (…). La peinture ne le peut pas tant que les tableaux ne se meuvent pas. »[26]

12 Soucieux de rapporter sa lecture du *Laocoon* à son objet véritable, la lecture de l'art italien de la Renaissance, Warburg a tenté de dresser une sorte de schéma où il oppose, dans une colonne de gauche, les différences entre peinture et poésie aux différences entre sculpture et peinture au Quattrocento, dans une colonne de droite. S'il est facile d'observer que les arts graphiques ne peuvent représenter le transitoire alors que la poésie le peut, les différences entre sculpture et peinture sont plus difficiles à appréhender : elles tiennent au choix de l'instant le plus parlant dans la représentation, à la possibilité de représenter plusieurs personnes, à l'emploi du clair-obscur.

13 Très atypiques, les traces de la lecture de Lessing par Aby Warburg ne font que concentrer l'attention du lecteur sur des points de l'argumentation. Mais, dans cette lecture sélective s'inscrivent en creux, sous forme d'interrogations non résolues, des questions récurrentes pour Warburg : celle de la représentation du mouvement, celle du

pathétique, celle du *Beiwerk* dans les tableaux de la Renaissance. De façon plus générale se structure dans le commentaire du *Laocoon* un réflexe interprétatif qui consiste à associer un texte et une représentation graphique, certes en vue de souligner la différence de leurs capacités d'expression respectives, mais aussi pour les élucider l'un par l'autre. Du *Laocoon* à l'iconologie, la distance n'est pas insurmontable.

De la peinture à la sculpture

14 Un second ensemble de notes éparses traitent de l'art du bas-relief dans la Florence du Quattrocento. Une partie d'entre elles portent, au demeurant, le titre explicite « Entwicklung des Reliefs im Quattrocento » (« Évolution du bas-relief au Quattrocento »). La relation avec le commentaire du *Laocoon* de Lessing n'est pas moins évidente : il s'agit de la possibilité de représenter le mouvement. « Pour ce qui est de l'élément transitoire dans l'art plastique, on pourrait peut-être démontrer à partir de l'art florentin du Quattrocento la capacité et le droit de l'art plastique à présenter le transitoire de manière crédible. »[27] Cette observation se voit largement développée dans ce qui ressemble à une introduction à l'exposé. Lessing, écrit Warburg, a opposé les moyens d'expression de la peinture et de la poésie. À la poésie la peinture du transitoire, à la peinture (qui n'est pas distinguée de la sculpture) la représentation de l'immuable. Mais, se demande-t-il, n'y a-t-il pas de transposition possible entre les genres artistiques, de telle manière qu'on pourrait rechercher la représentation du transitoire dans la plastique florentine du XVe siècle. Ici encore, une opposition entre la sculpture qui représente en général une personne singulière et la peinture qui peut représenter des groupes mériterait d'être corrigée[28]. Le bas-relief serait précisément un lieu idéal pour que se rencontrent, dans leur aspiration à représenter le transitoire, deux orientations distinctes des beaux-arts. Cette fonction attribuée au relief implique un retour historique dans l'Antiquité. Alors que dans les métopes du temple de Sélinonte les reliefs ne sont guère plus que des statues collées contre un mur, les positions de trois quarts adoptées par les figures des reliefs du Parthénon, le style des reliefs du Théseion annoncent déjà une mise en perspective qui relativise les frontières des genres en dominant le matériau spécifique du relief : « Le fait que cette platitude du bas-relief (analogue à la tonalité en peinture) correspond à l'essence la plus propre de l'art du bas-relief est déjà évident par le fait que ce mode de présentation s'est produit en dominant un obstacle propre à l'art du relief, celui du mur. »[29] L'art florentin devient une critique matérielle des principes du *Laocoon* qui en même temps permettent seuls d'en analyser la spécificité. L'intervention de la référence antique dans l'analyse des reliefs du Quattrocento semble toutefois avoir une dimension scolaire dans le propos, car on s'accorde plutôt à reconnaître qu'elle est très peu présente chez Brunelleschi[30] ou Ghiberti. Dans l'extension des moyens de l'art du relief, Warburg annonce d'emblée son examen de Ghiberti, plus particulièrement de la seconde porte du Baptistère de Florence, et d'un progrès qu'on ne peut évaluer qu'en comparant avec la porte d'Andréa Pisano. Même cet examen de Ghiberti, point de fuite de tout l'exposé, reste dans le cadre de la critique de Lessing, de la réflexion sur les possibilités de passage entre les genres : « Il faut encore répondre à la question de savoir si les moyens de représentation de Ghiberti ont été gagnés sur l'essence de son art ou s'il les a transférés plus ou moins habilement d'une autre forme artistique dans la sienne. »[31]

15 Le reste des notes prises sur l'art du relief répète, commente, approfondit ou illustre les étapes de cette argumentation. Warburg insiste à la fois dans ses essais d'écriture sur la différence des genres — en particulier sur la caractéristique des arts plastiques de montrer ce qui est[32] et sur la traductibilité. Il ne remet pas en cause la légitimité des genres : la peinture et la plastique hors relief correspondent à des attentes spécifiques du public, mais il défend le principe d'un échange. Les notices de Warburg laissent percevoir une tendance à la rumination autour de thèmes donnant lieu à des variations. De façon générale, alors que la peinture bénéficie seule de ces deux techniques que sont le sfumato et le clair-obscur et peut ainsi représenter des groupes, les reliefs n'ont pour eux que les effets liés à la perspective[33]. Warburg va donc tout particulièrement

s'intéresser à cette genèse de la perspective[34], dont il perçoit déjà les signes avant-coureurs dans un bas-relief attribué à Andréa Pisano à Orvieto, mais aussi chez de nombreux peintres très sommairement signalés : Gentile da Fabriano[35], Domenico Veneziano[36], Paolo di Stefano[37], Masolino[38], Masaccio[39], et surtout Paolo Uccello[40]. Sans doute Warburg a-t-il en vue le rôle de la perspective dans des œuvres aussi célèbres que *Le Paiement du tribut* de Masaccio à la chapelle Brancacci, l'autel de Santa Lucia de Veneziano, la *Bataille de San Romano* de Paolo Ucccello, aux Offices, toutes œuvres sur lesquelles l'apprenti historien de l'art n'a pu manquer de concentrer son attention lors de son séjour italien. Quant à l'attention portée aux questions de perspective, elle n'est certainement pas liée à lecture de Lessing, mais plutôt à l'accent mis par Robert Vischer, inspirateur du jeune Wölfflin sur la dimension perceptive de la contemplation des œuvres. La transposition de la perspective picturale à la perspective dans le relief atteint ses premiers sommets avec les panneaux de Lorenzo Ghiberti que sont la rencontre du roi Salomon et de la reine de Saba sur la porte du paradis, ou le reliquaire de Saint Zenobius. Dans les deux cas, la profondeur est exprimée par une allée dont la largeur se rétrécit vers le lointain ou des architectures. On trouve quelques esquisses de ce type de perspective dans le manuscrit de Warburg.

16 En conclusion de son étude sur le relief, Warburg énumère les outils découverts par les représentants de l'art pictural et transposés au relief, notamment par Ghiberti. D'abord, un point unique d'observation est présupposé *(einheitlicher Augenpunkt)* et ce point imaginaire est relativement élevé. Il induit une perspective en forme de rue se rétrécissant à l'horizon. Si sur ces deux points Warburg pense à une influence de Brunelleschi, il évoque surtout les fresques de San Clémente, le travail de Masaccio et d'Uccello à Santa Maria Novella. On devrait tout particulièrement à Ghiberti un raccourcissement progressif du contour des figures *(Contour-verkürzung)* et une réduction progressive du volume des corps *(Abschwächen der Körperlkkeit)* à mesure que l'on passe du premier au second plan. « Nous avons donc dans la porte du paradis de Ghiberti une tentative autonome dans le détail mais dépendante dans l'ensemble des moyens et des découvertes de la perspective en peinture, d'un côté d'enrichir la représentation, d'un autre de trouver en même temps une forme plus ramassée. Les deux objectifs ont été atteints, même s'il faut dire qu'il n'a ni inventé ni élargi les nouveaux moyens de représenter. »[41] C'est à Ghiberti, chez lequel Warburg relève tout à la fois une autonomie esthétique et une dépendance dans ses expérimentations esthétiques, que va désormais revenir le rôle de poursuivre la critique du *Laocoon,* une critique qui repose moins sur une innovation que sur une transposition pour ainsi dire empirique, sur le passage d'un art à l'autre.

Les reliefs du baptistère

17 Dans un troisième groupe de manuscrits, l'attention passe de la question du relief en général à Ghiberti proprement dit et à son insertion dans une histoire de la sculpture. Il n'est pas très étonnant que Warburg se soit senti attiré par un sculpteur qui, en 1401, contre toute attente, recevait la commande d'enrichir le Baptistère d'une nouvelle porte destinée à compléter la célèbre porte de Pisano de 1330-1338, puis après avoir exécuté cette porte, s'engageait dans une nouvelle porte, la porte du paradis, qui représente une nouvelle avancée radicale des arts plastiques[42]. De Rumohr qui voyait en Ghiberti une figure centrale du Quattrocento jusqu'à August Schmarsow qui, au tournant du XIXe et du XXe siècle, a cherché à reconnaître les lois de compositions de la première porte — travail à la genèse duquel Warburg a peut-être assisté —, Ghiberti est un objet central des réflexions sur l'histoire de l'art en Allemagne. Il n'est pas étonnant, au demeurant, qu'il connaisse une renaissance dans les années 1880-1890, car durant cette période la notion de lois de la perspective, aux règles psychologiques, acquiert une importance particulière qui se reconnaît notamment chez Wölfflin. Dans ses *Commentaires* qui, à la fin de sa vie, représentent un retour sur son passé, sur son œuvre et sur les lois de la perspective, Ghiberti a accordé une attention particulière à l'optique. Certes, Warburg ignore les *Commentaires,* ou du moins il ne les évoque pas, mais son attention sur les

dix tableaux de la porte du paradis tient bien à un intérêt pour la perspective. Warburg néglige en revanche l'arrière-plan néo-platonicien qui peut expliquer certains panneaux de la porte du paradis et, par exemple, rattacher la rencontre de Salomon et de la reine de Saba au thème d'un mariage de l'Eglise et du Christ. Il y aurait eu dans le modèle argumentatif du *Laocoon* de Lessing une invitation pour Aby Warburg à rapprocher l'art plastique des textes contemporains en essayant d'observer la porte du paradis à la lumière des commentaires de Ghiberti. Il n'a pas, ici, essayé de la saisir.

18 Warburg observe qu'entre Andréa Pisano qui, au XIVe siècle encore, fit la toute première porte du Baptistère et Ghiberti s'opère dans l'art du relief une prise de conscience du sentiment de l'espace. Un repère fréquemment évoqué est la façade de la cathédrale d'Orvieto, à laquelle collaborent Orcagna[43] et Lorenzo Ghiberti. On ne trouve, là encore, aucune annonce de bas-reliefs ni de réduction des contours ou d'atténuation du volume physique des figures *(Abschwächung der Körperlichkeit),* mais les figures le dos au mur semblent se dégager de la profondeur alors que le mouvement chez Pisano est seulement affaire de profil[44]. Warburg a été frappé dans la première porte de Ghiberti par les anges qui arrivent du fond du relief pour se rapprocher des figures représentées[45]. La porte d'Andréa Pisano est dépourvue de représentation de l'espace. Le relief n'est qu'une paroi sur l'arrière-plan de laquelle sont disposées de petites statues se tenant sur une sorte de socle. La profondeur est simplement représentée par une stratification verticale[46]. Elle atteint tout au plus deux personnes et l'angle de vue *(Augenpunkt)* se situe à la hauteur du spectateur. Ce qui évoque la profondeur se réduit à des têtes[47]. Quelques tentatives de produire un effet de perspective en réduisant les contours des figures apparaissent en revanche dès la première porte de Ghiberti, par exemple dans le panneau consacré à la tentation du Christ. De façon générale, les figures du premier plan sont mieux formées du point de vue plastique.

19 Warburg en vient donc à comparer la première et la seconde porte de Ghiberti. Dès la première porte, il y a chez l'artiste une tentative de transformer le mur sur lequel est attaché le relief en espace, par exemple en postant plusieurs personnes les unes derrière les autres de façon à rendre sensible la différence de position. Mais la hauteur du regard se confond avec celle des figures de spectateurs présentées en premier plan. Et pour présenter des figures les unes derrière les autres, l'artiste n'a d'autre ressource que de les faire apparaître les unes sur les autres. Dans le cas de la seconde porte, les conditions se sont radicalement modifiées. D'abord, la représentation du sol permet une mise en évidence de l'espace : « Le mur du bas-relief apparaît comme une surface limitant l'espace plein qui grâce au sol s'étend vers la profondeur. »[48] Ensuite, le regard du spectateur est situé plus haut et celui-ci peut voir des choses que les figures du premier plan de la plastique ne peuvent percevoir. Enfin, il y a une réduction des contours. Des figures situées les unes derrière les autres peuvent apparaître les unes à côté des autres bien que les lieux où elles se situent soient les uns au-dessus des autres. La plasticité des figures n'est plus différente selon le plan où elle se situent, en revanche, les proportions ne sont pas respectées : on peut voir une pyramide de petite dimension parce qu'elle est située dans le lointain, mais plus grande toutefois que des gens situés à proximité, dans un plan intermédiaire[49]. La rencontre de Salomon et de la reine de Saba est le panneau de la porte du paradis le plus souvent évoqué par Warburg dans ses réflexions sur la perspective. C'est dans l'utilisation de la paroi du relief que se manifeste le véritable progrès de la technique perceptible sur la deuxième porte de Ghiberti : « Cette corporéité idéale et cette réduction des contours avec un point de vue élevé ne sont possibles que si la figure (ou ce qui est représenté) — le tout associé avec le mur du bas-relief —, ressort plus ou moins fortement : avec le dos attaché à l'arrière-plan pour manifester une sortie des profondeurs, avec toute la surface pour signaler une position plus ou moins éloignée dans l'espace. »[50]Chez Andréa Pisano, on a encore des statues collées à une paroi, dans la première porte de Ghiberti une situation intermédiaire. Seule la porte du paradis donne la profondeur nécessaire en enrichissant le relief d'une valeur picturale. Entre Pisano et Ghiberti, Warburg aurait pu faire allusion aux recherches de Brunelleschi sur la perspective, ou encore aux travaux d'Alberti[51] renfermés dans son traité sur la peinture. Le fait qu'il n'y songe pas souligne les limites, le caractère encore scolaire et tâtonnant de son exposé.

Rémanences du Laocoon

20 On peut s'interroger sur la relation entre le travail de séminaire rendu par l'étudiant Aby Warburg à celui qui est encore son maître, Cari Justi, et le reste d'une œuvre où la relation entre les productions artistiques et les textes joue un rôle central. À cet égard, la thèse de 1893 consacrée à *La Naissance de Vénus* et au *Printemps* de Botticelli offre un point de départ particulièrement intéressant puisqu'elle a été élaborée certes loin de Justi, mais à la suite immédiate du fameux exposé de 1889. Occupant moins d'une page, la remarque préliminaire définit deux orientations essentielles du travail de Warburg. D'abord la recherche du mouvement dans la peinture est mise en relation avec l'expression du mouvement dans l'Antiquité et le modèle du *Laocoon* réapparaît immédiatement : « On pourra ainsi retracer pas à pas la manière dont les artistes et leurs conseillers virent dans l'Antiquité un modèle qui exigeait l'amplification du mouvement extérieur, et comment ils s'appuyaient sur des modèles antiques quand il leur fallait représenter des détails animés de l'extérieur — vêtements et chevelures. »[52]Dans un deuxième stade, Aby Warburg, se réclamant notamment de l'article de F. Theodor Vischer « Das Symbol » et de la thèse de son fils, Robert Vischer, *Das optische Formgefühl (Le sens de la forme du point de vue optique),* tire de sa première hypothèse argument en faveur de l'existence d'une forme de *Einfühlung,* comme catégorie esthétique essentielle des créateurs.

21 Dès le début de son étude sur Botticelli, toutefois, Warburg revient directement à la problématique du *Laocoon,* dans la mesure où il suppose que *La Naissance de Vénus* a nécessairement été inspirée par des textes poétiques. L'une des sources évoquées est l'hymne homérique à Aphrodite, mais il est surtout question de la poésie de Policien. Aby Warburg insiste lourdement sur le fait que si un rapport de dépendance peut être établi entre le portrait de Vénus proposé par Policien et le portrait de Vénus par Botticelli, c'est le peintre qui a reçu l'impulsion et le poète qui l'a donnée. Même sur le plan de lignes directrices de la création artistique telles que l'effort pour rendre en peinture le mouvement, la réalité transitoire, le rôle de traités contemporains des œuvres paraît à Aby Warburg essentiel. C'est ainsi que, dans son *Liber de Pictura* (1435), Alberti a clairement manifesté le souci de la restitution des mouvements transitoires. Aby Warburg note qu'Anton Springer, le prédécesseur de Justi à l'Université de Bonn, et Robert Vischer en ont déjà parlé, établissant une continuité entre sa recherche de l'expression du mouvement et une tradition d'historiens de l'art préexistante. L'influence de l'Antiquité dans les motifs de Botticelli est moins au centre de l'œuvre que dans les éléments décoratifs, le fameux *Beiwerk*[53]. C'est aussi à propos d'éléments du *Beiwerk* que Warburg sollicite les impulsions littéraires, et il fait de ce parallélisme entre littérature primaire ou critique et étude des éléments apparemment annexes de l'œuvre un principe méthodologique : « Mais il suffit de lire Alberti — le rapprochement s'impose —, et le recours à des représentations analogues dans la littérature critique et dans les arts de l'époque, afin d'expliquer l'élaboration formelle d'un tableau, apparaîtra comme une démarche fructueuse. »[54] Ce ne sont pas seulement des formes comme le bougé des vêtements déjà présent chez Virgile qu'Aby Warburg considère comme des emprunts littéraires, mais aussi des personnages secondaires. Ainsi, il rattache la scène des *Fastes* d'Ovide où Flora essaie d'échapper à l'étreinte du Zéphir à une figure secondaire du *Printemps* de Botticelli, et comme Policien, professeur à Florence depuis 1481, traitait tout particulièrement des *Fastes* d'Ovide, la relation entre le peintre et le poète devient plus étroite encore. Aby Warburg, dans sa recherche des convergences entre les motifs et au-delà entre les éléments biographiques chez Botticelli et Policien, en vient à identifier la jeune femme décrite à la fois dans les textes de Policien et dans le *Printemps* de Botticelli. L'exégèse par le parallèle de la poésie et de la peinture atteint donc parfois les motifs centraux. Mais comme effrayé par cette centralité, Aby Warburg en revient à des données plus périphériques, par exemple, les proportions : « Cependant, la preuve d'un rapport entre les divers portraits de Simonetta ne peut être apportée que par une étude approfondie de l'influence de l'Antiquité sur les proportions — un complément à la présente étude. »[55] Car lorsqu'un homme de la Renaissance comme Léonard de Vinci se réfère à

l'Antiquité, c'est pour évoquer Vitruve et les proportions du corps humain[56]. Warburg en arrive à une conclusion déjà annoncée dans son commentaire de Lessing. L'expression d'un retour à l'antique repose sur la conviction des hommes du Quattrocento de vivre pour ainsi dire de plain-pied avec les formes antiques, qu'ils n'ont pas à imiter car elles font partie de leur vie, mais qu'ils doivent seulement réorganiser dans leur propre travail. L'Antiquité est absente parce qu'omniprésente et se réfugie donc dans les détails, les proportions, le bougé des vêtements. Les dernières phrases du travail de Warburg sur Botticelli sont un hommage rendu à Justi devant lequel fut prononcé, quatre ans auparavant, l'exposé sur le *Laocoon*. Il s'agit d'une citation du livre de Justi sur Diego Velázquez, publié en 1888, soit un an avant ledit exposé. Justi essaie dans ce livre de montrer les innombrables relations entre Velázquez et la culture politique, littéraire de son temps. Il souligne qu'un maître dans l'histoire de l'art ne saurait se résumer à une combinaison d'influences, mais ne peut être saisi dans son identité que par ce type d'études : « Pour m'exprimer en termes scolastiques, cet universel provenant de la race, de l'école et de l'époque qui lui vient des autres, qu'il partage avec les autres et qu'il transmet aux autres n'est qu'une essence secondaire *(deutera ousia)*. »[57] Avec un clin d'œil en direction du vieux maître qui visait à expliquer de fortes individualités, Aby Warburg laisse entendre que son travail d'historien de l'art vise avant tout à explorer la seconde substance, celle qui, comme dans le *Laocoon,* inscrit l'œuvre d'art dans la dépendance de poèmes ou de textes critiques.

22 Le *Laocoon* de Lessing a servi de guide à Aby Warburg à deux niveaux. D'abord la réflexion de Lessing sur les modes concrets de transposition d'une forme d'art dans une autre, en l'occurrence de la poésie dans la sculpture, fournit une méthode d'analyse pour les panneaux de la porte du paradis de Ghiberti. Il s'agit d'observer de quelle manière Ghiberti, sans nécessairement innover, a pu importer dans l'art du relief des expérimentations liées au progrès de la perspective dans la peinture. De manière plus insidieuse, l'attitude qui consiste à évaluer une forme d'art à partir de textes théoriques ou poétiques en donnant une sorte de priorité à cet arrière-plan esthético-idéologique correspond parfaitement au rapprochement de Lessing et de Ghiberti. Il suffira de mettre l'accent sur la contemporanéité des textes et des œuvres pour s'approcher de l'iconologie. On peut observer aussi une convergence entre l'intérêt de Lessing pour la représentation du mouvement et l'importance que Warburg accorde lui aussi à l'analyse des mouvements et de la passion. Il resterait à se demander pourquoi la référence au *Laocoon* reste latente chez Warburg, pourquoi son commentaire est resté inédit, pourquoi son passage du séminaire de Justi — auteur récent d'une histoire culturelle de l'Espagne — au séminaire de Janitschek tend à être considéré comme une rupture par rapport à des formes archaïques d'histoire de l'art. Des serpents qui étouffent le prêtre d'Apollon aux serpents des Indiens du nouveau Mexique en passant par le texte de Lessing, la coupure épistémologique semble volontairement dissimuler de singulières solutions de continuité.

Notes

1 Bettina Preiss, *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe,* Bonn, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1992. Voir aussi Gunter Gebauer (éd.), *Das Laokoon-Projekt-Pläne einer semiotischen Ästhetik,* Stuttgart, Metzler, 1984.

2 Manuscrits d'Aby Warburg, cote III. 33.2.4. Je remercie l'Institut Warburg de m'avoir permis de consulter ces manuscrits.

3 E. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography,* The Warburg Institute, University of London, 1970 ;Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges.Über Aby Warburg,* Francfort-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1980 ; Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell— Glass (éds), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums,* Hamburg, 1990, Weinheim*, 1991 ;* Bernd Roeck*, Der junge Aby Warburg,* Munich, C. H. Beck, 1997.

4 Warburg inscrit même son propos dans une perspective théologique : « Vers 1400-1420 la peinture cesse d'être seulement une illustration de la Bible ou des légendes (...). On cesse de considérer la personne du point de vue de la vie future. Réconcilié avec la vie dans sa totalité on

commence à exercer un choix plus étroit parmi les formes d'existence environnantes. » Cf. E. Gombrich, *ibid*.

5 August Schmarsow, auteur des *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (1905), fonda l'Institut d'art de Florence en 1888.

6 Anna Maria Szylin, *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk,* Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1993.

7 Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien,* Berlin, Grote, 1885.

8 Karl Lamprecht, *Beiträge zur Geschichte des französischen Wirtschaftslebens im elften Jahrhundert,* Leipzig, Duncker & Humblot, 1878.

9 Voir le catalogue de l'exposition « Arnold Böcklin », Paris, musée d'Orsay, octobre 2001 — janvier 2002.

10 Les pages du manuscrit d'Aby Warburg font apparaître deux numérotations juxtaposées et les restes biffés d'une troisième. L'une des numérotations est généralement entre crochets droits. Pour repérer ces pages, nous donnons les deux numérotations principales figurant sur le manuscrit. Ici : 2 *a* [17].

11 Modelé vaporeux destiné à suggérer la profondeur dans la peinture de la Renaissance.

12 3 [22].

13 4 [24].

14 4 [24].

15 2 [16].

16 11 [14].

17 11 [14].

18 Andréa di Micheli Cioni (1435-1488).

19 Benozzo de Lese'di Sandro (1420-1497). Il a collaboré avec Ghiberti et Fra Angelico. Les anges qui chantent sont au Palazzo Medici— Riccardi de Florence. Sur Gozzoli, voir, notamment, Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli,* New Haven and London, Yale University Press, 1996.

20 2 [15].

21 2 [15].

22 3 [26].

23 4 [27].

24 5 [28].

25 4 [27].

26 5 [25].

27 2 *a* [6].

28 2 [38].

29 3 [39].

30 Filippo Brunelleschi (1377-1446) : sculpteur marqué par Masaccio qui a favorisé l'évolution de sa conception spatiale.

31 4 [44].

32 1 *a* [2].

33 1 [19].

34 Sur les questions de perspective à l'époque du Quattrocento, voir notamment Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento,* Paris, Gallimard, 1985, et Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art,* Cambridge University Press, 1995.

35 Vers 1370-1427.

36 Vers 1400-1481. Les zones de couleur délimitent chez lui des espaces. Cf. *Madone de Sainte Lucie*. Il fut le maître de Piero della Francesca.

37 Schiavo Paolo (1397-1478).

38 Masolino da Panicale, c'est— à-dire Tommaso di Cristoforo Fini (1383-1447). Il collabora avec Masaccio à la chapelle Brancacci du Carmine de Florence (1425).

39 Tommaso di Giovanni di Simone Guidi (1401-1428). Voir Franco et Stefano Borsi, *Masaccio,* Paris, Hazan, 1998.

40 Uccello Paolo di Dono (1397-1475). C'est Ghiberti qui lui aurait donné des idées de perspective. À Santa Maria Novella, il peignit une fresque consacrée au déluge. Sur Uccello, voir Franco and Stefano Borsi, *Paolo Uccello,* New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1994.

41 2 [36].

42 Sur l'œuvre et la carrière de Ghiberti, il faut notamment consulter Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti,* Basel, Holbein, 1941, et Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti,* Princeton, 1970.

43 Andrea di Cione, actif entre 1344 et 1368, dirigea les travaux du dôme d'Orvieto de 1359 à 1362.

44 3 *a* [43].

45 *3 a* [43].

46 2 [41].

47 3 [42].

48 8 [48].

49 9 [49].

50 10 [50].

51 Leo Battista degli Alberti (1404-1472). Voir Gerard Donati, *Leon Batista Alberti,* Bruxelles, Mardaga, 1989.

52 Aby Warburg, *Essais florentins,* trad. par Sybille Müller, prés, par Éveline Pinto, Paris, Klincksieck, 1990, p. 49.

53 *Ibid.,* p. 56-57.

54 *Ibid.,* p. 70.

55 *Ibid.,* p. 89.

56 *Ibid.,* p. 89.

57 *Ibid.,* p. 91.

Pour citer cet article

Référence électronique
Michel Espagne, « Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg », *Revue germanique internationale* [En ligne], 19 | 2003, mis en ligne le 22 septembre 2011, consulté le 03 octobre 2016. URL : http://rgi.revues.org/954

Auteur

Michel Espagne
Directeur de recherche au CNRS

Articles du même auteur

Karl Vossler : Le devenir des langues et l'histoire des cultures [Texte intégral disponible en mai 2017]
Paru dans *Revue germanique internationale*, 19 | 2014

Friedrich Gottlieb Welcker à Bonn.
De la *Bildung* à l'histoire des religions [Texte intégral]
Paru dans *Revue germanique internationale*, 14 | 2011

Présentation [Texte intégral]
Paru dans *Revue germanique internationale*, 14 | 2011

Introduction [Texte intégral]
Paru dans *Revue germanique internationale*, 19 | 2014

Introduction [Texte intégral]
Paru dans *Revue germanique internationale*, 11 | 2010

De Lotman à Parrot : Pour une histoire régressive de Tartu-Dorpat [Texte intégral]
Paru dans *Revue germanique internationale*, 11 | 2010
Tous les textes...

Droits d'auteur